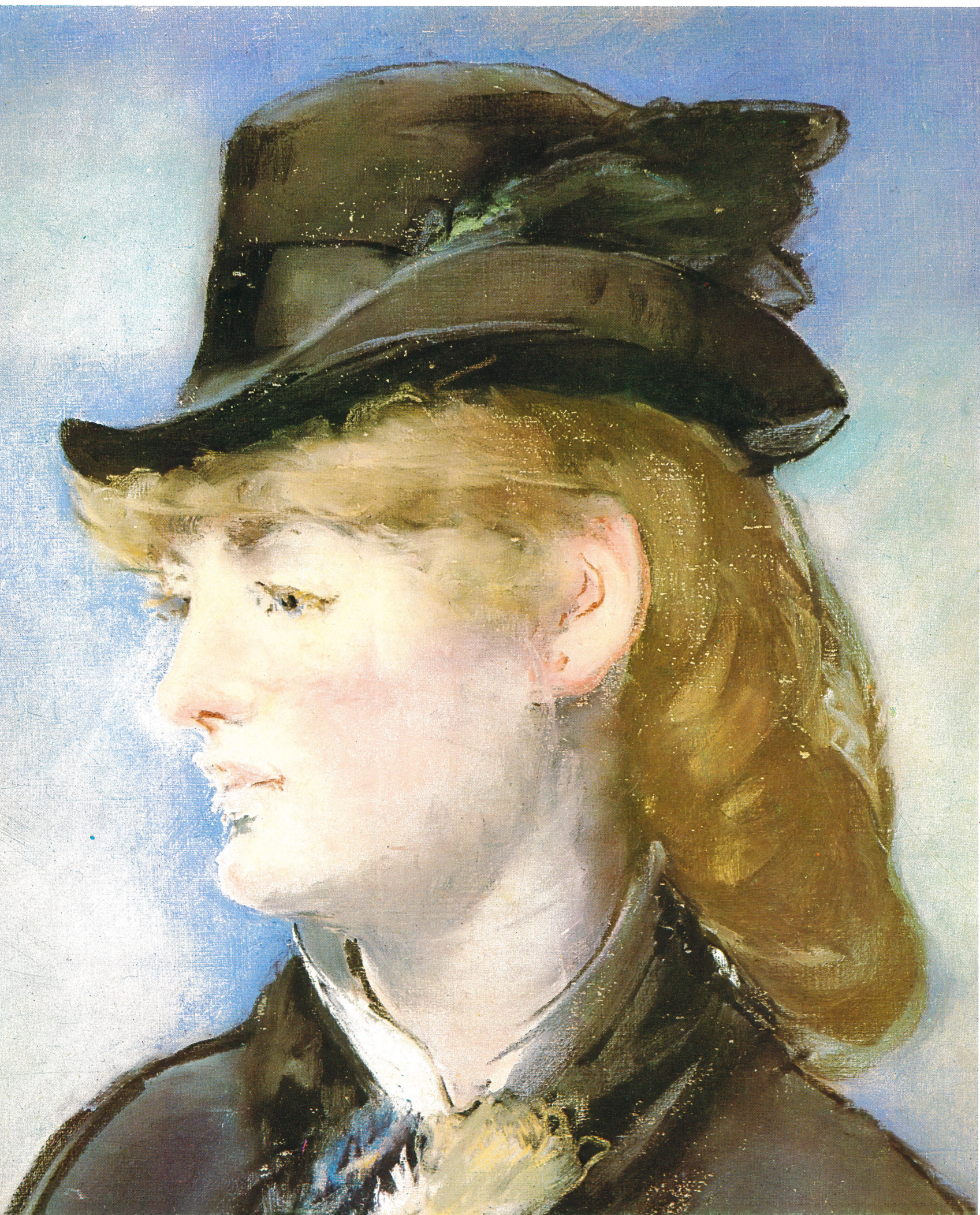


ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

7

Mavé



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Manet

Ο ΕΝΤΟΥΑΡ ΜΑΝΕ ανήκε σὲ πλούσια ἀστική οἰκογένεια. Γεννήθηκε στὸ Παρίσι στὶς 23 Ἰανουαρίου τοῦ 1832 καὶ πέρασε μιὰ ἥσυχη παιδικὴ ἡλικία ἀνάμεσα στὸν πατέρα του, δικαστὴ, καὶ στὴν καλλιεργημένη καὶ ἐκλεπτυσμένη μητέρα του.

Στὰ δώδεκά του χρόνια τὸν ἔβαλαν στὸ κολλέγιο Ρολλέν καὶ ἐκεῖ γνώρισε τὸν Ἀντονὲν Προύστ, πού τοῦ στάθηκε ἰσόβια φίλος καὶ ἔγραψε ἀργότερα γιὰ τὸ ζωγράφο σελίδες γεμάτες ἀγάπη καὶ ἀκρίβεια. Ἀπὸ παιδὶ ὁ Μανὲ ἀσχολεῖται μὲ τὸ σχέδιο καὶ εἶναι θερμὸς θιασώτης μουσείων καὶ ἐκθέσεων. Ἀλλὰ στὶς πρώτες αὐτὲς ἐνδείξεις μιᾶς καλλιτεχνικῆς ιδιοσυγκρασίας βάζει φραγμὸ ὁ πατέρας, ἀφήνοντας στὸ γιό του νὰ διαλέξῃ ἀνάμεσα σὲ δυὸ μονάχα ἐπαγγέλματα: τοῦ δικηγόρου καὶ τοῦ ἀξιωματικοῦ τοῦ ναυτικοῦ. Τὸ 1848 ὁ Μανὲ ἀπορρίπτεται στὶς ἐξετάσεις τῆς ναυτικῆς σχολῆς, ἀλλὰ παρ' ὅλα αὐτὰ μπαρκαρίζει σὲ κάποιο πλοῖο καὶ ταξιδεύει γιὰ μερικὸν μῆνες στὸ Ρίο ντὲ Ἰανέιρο. Γυρνᾷ στὴ Γαλλία μὲ τετράδια γεμάτα σκίτσα καὶ σχέδια. Ἡ οἰκογένειά του ἐνδίδει μυστὰ σ' αὐτὴ τὴν καινούρια ἀπόδειξη συνέπειας καὶ ταλέντου καὶ ὁ Μανὲ ἀρχίζει ἀπὸ τὸ 1850 νὰ παρακολουθῇ μαθήματα στὸ ἐργαστήρι τοῦ Κοντύρ, ἀκαδημαῖκου ζωγράφου ἀρκετὰ γνωστοῦ στὴν ἐποχὴ του. Ἡ μαθητεία αὐτὴ πλουτίζεται ἀπὸ παράλληλες ἐπισκέψεις στὸ Λοῦβρο, ἀπὸ δύο σύντομα ταξίδια στὴν Ἰταλία τὸ 1853 καὶ τὸ 1856, ἀπὸ διακοπὲς στὴν Ὁλλανδία, στὴ Γερμανία, στὴν Αὐστρία. Μὲ σοβαρότητα καὶ εὐθύνη ἐπιδίδεται ὁ Μανὲ στὴν ἀντιγραφή ἔργων τοῦ Τιτσιανού, τοῦ Τιντορέττο, τοῦ Βελάσκεθ. Μὲ τὴν ἴδια προσοχὴ μελετᾷ καὶ τοὺς πιὸ κοντινοὺς του χρονικὰ καλλιτέχνες, ἀπὸ τὸν Γκόγια ὡς τὸν Ντωμιέ, ἀπὸ τὸν Ντελακρουά ὡς τὸν Κουρμπέ.

Ὁ Μανὲ ἀφήνει τὸ ἐργαστήρι τοῦ Κοντύρ τὸ 1856 καὶ ἀρχίζει τὴν καλλιτεχνικὴ του σταδιοδρομία, πού χρόνια ὁλόκληρα τὴ σημάδευσαν ἀρνήσεις, σκάνδαλα καὶ ἀποτυχίες, ἀλλὰ καὶ ἡ φιλία καὶ ἡ ἀλληλεγγύη τῶν πιὸ προοδευτικῶν καὶ ιδιοφυῶν ἀνθρώπων τοῦ καιροῦ του. Τὸ 1858 συνδέεται μὲ τὸν Μπωντελαίρ, πού ἡ ἐπιρροή του γίνεται ἀμέσως αἰσθητὴ στὴ Μουσικὴ στὸν Κεραμεικὸ καὶ στὸν Ἀνθρωπο πού πίνει ἀψέντι, πού τὸ ὑπέβαλε στὸ Σαλὸν τοῦ 1859 καὶ τοῦ τὸ ἀπέρριψαν. Ὁ ποιητὴς καλλιεργεῖ τὸ ζωγράφο τίς δικές του τάσεις γιὰ τὸν ἐξωτισμὸ καὶ γιὰ τὴ γοητεία τῆς Ἰσπανίας. Ἡ Ἰσπανία θὰ ἐμπνεύσῃ στὸν Μανὲ τὸν Κιθαριστὴ τοῦ 1861, πού στάθηκε τυχερώτερος στὸ Σαλὸν τῆς ἴδιας χρονιᾶς, ὅπου παρουσιάστηκε ἐπίσημα καὶ ἐπαινέθηκε ἀπὸ τὸν Θεόφιλο

DARIO DURBÉ

Ἐντουὰρ Μανέ



1

Γκωτιέ, καθώς και τούς Ἴσπανοὺς Χορευτὲς καὶ τὴ Λόλα τῆς Βαλέντσα τὸν ἐπόμενο χρόνο. Τὸ 1863 κληρονομᾷ ἀπὸ τὸν πατέρα του μιὰν ἀξιόλογη περιουσία, ἐτοιμάζει μιὰ προσωπικὴ ἐκθεση στὴν Γκαλερί Μαρτινέ καὶ ἔπειτα ἀπὸ λίγους μῆνες ἐμφανίζεται στὸ «Σαλὸν τῶν Ἀποκλεισμένων» μὲ τρία ἔργα του. Τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ τρία, τὸ πασίγνωστο Πρόγευμα στὴ χλόη, γίνεται ἀφορμὴ νὰ ξεσπάσῃ ἓνα πρωτοφανὲς σκάνδαλο, τόσο ἀπὸ τὴν ἐπίσημη κριτικὴ ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ κοινό.

Ἡ Ὀλυμπία εἶναι ἔτοιμη μετὰ ἀπὸ λίγους μῆνες, ἀλλὰ ὁ Μανέ διστάζει νὰ ξαναεκθέσῃ τόσο σύντομα ἓναν ἐξίσου τολμηρὸ πίνακα. Γι' αὐτὸ στὸ Σαλὸν τοῦ 1864 θὰ στείλῃ μιὰ Ταυρομαχία καὶ ἓναν πίνακα πῶς παραδοσιακὸ καὶ ἥσυχο, τόσο σὰ θέμα ὅσο καὶ σὰν τεχνοτροπία, τούς Ἀγγέλους στὸν Τάφο τοῦ Χριστοῦ. Ἡ Ὀλυμπία γίνεται δεκτὴ στὸ Σαλὸν τοῦ 1865, ἴσως μὲ τὴν ὑστεροβουλία νὰ ἐκτεθῇ ὁ Μανέ ὀριστικὰ στὴν ἀγανάκτηση τοῦ κοινοῦ. Ἀποκαρδιωμένος ἀπὸ τὴν ἔλλειψη κατανόησης καὶ ἀπὸ τὴ δυσφημιστικὴ πολεμικὴ, ὁ Μανέ ἀπομακρύνεται γιὰ σύντομες διακοπὲς στὴν Ἰσπανία.

Τὸ 1866 ἀποκλείεται πάλι ἀπὸ τὸ Σαλὸν, ὅπου εἶχε στείλῃ τὸν Φλαουτίστα (ἢ Πίφερο). Στὸ μεταξὺ ὁ Ζολά ἀπὸ τὶς στήλες τῆς ἐφημερίδας «Γεγονὸς» (Événement) ἀρχίζει μιὰν ἐκστρατεία ὑπὲρ τοῦ ζωγράφου· ἡ σειρὰ αὐτῆ τῶν ἀρθρῶν του θὰ κυκλοφορήσῃ σὲ τεῦχος τὸν ἐπόμενο χρόνο, ὅταν ὁ Μανέ, ἀποκλεισμένος καὶ πάλι ἀπὸ τὴν Παγκόσμια Ἐκθεση, ὀργανώνει μιὰ προσωπικὴ ἐκθεση στὴν Πλὰς ντε λ' Ἀλμά, μπροστὰ στὸ περίπτερο ὅπου ἐξέθετε ὁ Κουρμπέ. Ἀπὸ εὐγνωμοσύνη πρὸς τὸν Ζολά ὁ Μανέ ζωγραφίζει τὸ 1868 μιὰ προσωπογραφία του: σὲ πρῶτο πλάνο ἡ μορφή τοῦ Ζολά, κοντινὴ καὶ συγκροτημένη, καὶ πίσω μιὰ στάμπα τοῦ Οὐταμάρο, ἓνα ἀντίγραφο τῆς Ὀλυμπίας καὶ ἓνα τῶν Μπεκρήδων τοῦ Βελάσκεθ.

Στὸν πόλεμο τοῦ 1870 ὁ Μανέ ὑπηρετεῖ πρῶτα σὰν πυροβολητῆς καὶ μετὰ σὰν ἀνθυπολοχαγὸς κάτω ἀπὸ τὶς διαταγὲς τοῦ συνταγματάρχη Μεσسونιέ. Ὅσο διαρκεῖ ὁ ἐμφύλιος πόλεμος ἀφήνει τὸ Παρίσι καὶ ἀποσύρεται μὲ τὴν οἰκογένειά του στὴν ἐξοχή, γιὰ νὰ ξαναγυρῇ μετὰ τὸ τέλος τῆς Κομμούνας. Ὁ γνωστὸς

ἐμπορὸς ἔργων τέχνης Ντυράν-Ρυέλ ἀγοράζει τὸ 1872 ἀπὸ τὸν Μανέ πίνακες συνολικῆς ἀξίας 30.000 φράγκων καὶ ἓναν πίνακα ἐμπνευσμένον ἀπὸ τὸν Φράνς Χάλς, τὸ Γερὸ Ποτήρι, πὺν ἔχει μεγάλῃ ἐπιτυχία τὸν ἐπόμενο χρόνο στὸ Σαλὸν. Νὰ λοιπὸν πὺν τὸ κοινὸ καὶ ἡ κριτικὴ ἀρχίζουν νὰ δείχνουν μεγαλύτερη κατανόηση καὶ ν' ἀλλάζουν γνώμη γιὰ τὸν καλλιτέχνη. Τὸ 1874 ὀργανώνεται ἀπὸ τὸν φωτογράφο Ναντάρ ἡ πασίγνωστη ἐκθεση τῶν ἐμπρεσιονιστῶν. Ὁ Μανέ δὲ θέλει νὰ πάρῃ μέρος, μολοντὶ ἀσχολεῖται μὲ τὴν τοπιογραφία ἀπὸ τὸ 1869, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν Μπέρτ Μοριζό, τὴ ζωγράφο πὺν τόσες φορὲς τῆς ἔκανε τὸ πορτραῖτο. Τὸ ἴδιο καλοκαίρι τὸν βρίσκομε νὰ ζωγραφίζῃ κοντὰ στὸν Μονέ καὶ στὸν Ρενουάρ.

Ὡστόσο τὸ εἰδύλλιό του μὲ τὴν ἐπίσημη κριτικὴ ἦταν σύντομο. Ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ Σαλὸν τοῦ 1874 δέχεται ἓνα μόνο ἀπὸ τὰ ἔργα πὺν ἔστειλε ὁ Μανέ, τὸ Σιδηρόδρομο. Τὸν ἐπόμενο χρόνο ἡ κριτικὴ ἐπιτίθεται μὲ οὐδύτητα στὸ Ἀρζαντέιγ καὶ τὸ 1877 ἀπορρίπτεται μὲ τὸ πρόσχημα τῆς ἠθικῆς ἡ Νανά, ὁ πρῶτος πίνακας μιᾶς σειρᾶς μὲ ἐμπνευση «νατουραλιστικὴ». Τὸ 1879 ὁ Μανέ παθαίνει μιὰ φοβερὴ ἀρρώστεια, μιὰ παράλυση πὺν ὕστερα ἀπὸ τέσσερα χρόνια καὶ στὸ πείσμα κάθε θεραπείας θὰ τὸν ὀδηγήσῃ στὸν τάφο.

Κάνει ὑπεράνθρωπες προσπάθειες γιὰ νὰ μὴν ἐγκαταλείψῃ τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὸ 1881 παίρνει ἀκόμα ἓνα βραβεῖο ἀπὸ τὸ Σαλὸν. Τὴν ἴδια χρονιά, μὲ πρόταση τοῦ φίλου του Προύστ, πὺν στὸ μεταξὺ ἔγινε ὑπουργὸς Καλῶν Τεχνῶν, παίρνει τὸ παράσημο τῆς Λεγεῶνος τῆς Τιμῆς. Τὸ 1882 ζωγραφίζει τὰ τελευταῖα του ἔργα, τὴν Ἀνοιξὴ καὶ τὸ Μπάρ στὸ Φολι-Μπερζέρ, πὺν ἐμφανίζονται καὶ τὰ δυὸ στὸ Σαλὸν. Ἡ ἐπιτυχία ἀρχίζει δειλὰ δειλὰ νὰ τὸν πλησιάζῃ, ἀλλὰ εἶναι πολὺ ἀργά. Τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1883 τοῦ κόβουν τὸ ἓνα πόδι καὶ στίς 30 Ἀπριλίου τοῦ ἴδιου χρόνου πεθαίνει. Τὸν θάβουν στὸ νεκροταφεῖο τοῦ Πασσύ. Λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του ἔγραφε πικραμένος σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς πολλοὺς χλιαροὺς κριτικούς του: «... δὲν θὰ μοῦ ἦταν δυσάρεστο νὰ διαβάσω, ὅσο εἶμαι ἀκόμα ζωντανός, τὸ ἐξαιρετικὸ ἀρθρο πὺν θὰ μοῦ ἀφιερῶσετε μόλις πεθάνω».

«Μιά αποφασιστική πρόταση για τὴ μοντέρνα ἀλήθεια, μιὰ φαντασία ζωντανή καὶ πλούσια, εὐαίσθητη, τολημρὴ»

(Σὰρλ Μπωντελαίρ)

ΛΕΓΕΤΑΙ πὼς ὅταν τὴν ἀνοιξη τοῦ 1856, στὰ εἰκοσιτέσσε-
ρά του χρόνια, ἀποφάσισε ἐπιτέλους ὁ Μανὲ νὰ φύγῃ
ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι τοῦ δασκάλου του Κουτὺρ ὕστερ' ἀπὸ ἑξι
χρόνια μαθητείας, ἐκεῖνος τοῦ εἶπε μὲ ὕφος συγκαταβατικό:
«Πήγαινε, πήγαινε παιδί μου, δὲν θὰ κατορθώσῃς τίποτα περισ-
σότερο ἀπὸ τὸ νὰ γίνῃς ὁ Ντωμιὲ τῆς ἐποχῆς σου». Λέγεται
ἀκόμα πὼς ὁ Μανὲ δὲ φάνηκε καθόλου δυσαρεστημένος οὔτε
θεώρησε τὴν ἀξιολόγησιν αὐτῆ ἀρνητικὴ. Ἐὰν καὶ ὁλωσδιόλου
διαφορετικὸς ἀπὸ τὸ μεγάλο γελοιογράφο ἀπὸ μικρὸ παιδί, σὲ
κοινωνικὴ προέλευση, σὲ ἀγωγή, σὲ ἰδιοσυγκρασία, εἶχε σημειώ-
σει ὁ ἴδιος, ἔφηβος ἀκόμα, στὸ περιθώριον μιᾶς σκέψης τοῦ Ντι-
ντερό: «πρέπει ν' ἀνήκωμε στὸν καιρὸ μας καὶ νὰ κάνωμε αὐτὸ
ποὺ βλέπομε». Ἦταν τὸ σύνθημα τῶν ρεαλιστῶν. Ἀλλὰ γιὰ
ἕνα ἄνθρωπο τῆς γενιᾶς καὶ τῆς παιδείας τοῦ Μανὲ ἕνα τέτοιο
σύνθημα κι ἕνα τέτοιο πρόγραμμα ἀποχτοῦσαν νόημα ἐντελῶς
νέο, γιὰτὶ μέσα σὲ λίγα χρόνια οἱ καιροὶ εἶχαν ἀλλάξει ἐντελῶς.
Καὶ τὸ ρεαλιστικὸ πρόγραμμα τοῦ Κουρμπὲ («Νὰ εἶμαι σὲ θέση
νὰ ἐκπροσωπῶ κατὰ τὴν κρίσιν μου τὰ ἔθιμα, τὶς ἰδέες, τὶς ἀπό-
ψεις τοῦ καιροῦ μου, νὰ μὴν εἶμαι μόνον ζωγράφος, ἀλλὰ προπαν-
τὸς ἄνθρωπος... νὰ ποιὸς εἶναι ὁ στόχος μου») ὑποχωροῦσε
μπροστὰ σὲ καινούριες ἀπόψεις. Στὰ χρόνια ποὺ κυλοῦν ἀνά-
μεσα στὶς δύο Παγκόσμιες Ἐκθέσεις τοῦ 1855 καὶ τοῦ 1867,
χρόνια ποὺ συμπίπτουν μὲ τὴ διαμόρφωσιν τῆς προσωπικότητος
τοῦ Μανὲ, πραγματοποιεῖται μιὰ ἐντυπωσιακὴ βιομηχανικὴ ἀνά-
πτυξις. Μὲ τὴν ἐπιβολὴ τῶν καινούριων κατακτήσεων τῆς τε-
χνικῆς καθιερώνεται ὁ θετικισμὸς στὴν ἐπιστήμην καὶ στὴν τέ-
χνη· ὁ ἐνθουσιασμὸς τῶν ρεαλιστῶν δίνει τὴ θέσιν του σὲ μιὰ
ποιητικὴ ἀντιμετώπισιν πρὸς μακρινὴ καὶ πρὸς ἀντικειμενικὴ ποὺ
θὰ τὴ βαφτίσουν «νατουραλισμό». Εἶναι ἡ ὥρα τῆς χωρὶς φρα-
γμοὺς ἐμπιστοσύνης στὴν πρόοδον καὶ στὶς δημιουργικὰς ἰκανό-
τητες τῆς κοινωνικῆς τάξεως ποὺ ἔχει ἐπιβληθῇ. Μολονότι τὸ
πάθος γιὰ δημοκρατίαν ἔχει ὑποστῇ σκληρὰ χτυπήματα ἀπὸ τὴν
πολιτικὴν τοῦ Ναπολέοντα τοῦ Γ', μιὰ ἀπεριόριστον αἰσιοδοξίαν
ποὺ ξεπερνᾷ ἀκόμα καὶ τὶς καταστροφὰς τοῦ 1870 - 71 διακρί-
νει αὐτὴ τὴν κοινωνικὴν τάξιν.

Στὴν καινούριαν τάξιν, ποὺ κρατᾷ τώρα πιά στὰ χέρια τῆς
τῆς δύναμιν καὶ τὸ δικαίωμα ν' ἀποφασίζῃ, ἀνήκει ἀπὸ οἰκο-
γενειακὴ παράδοσιν ὁ Μανὲ. Ὁ πατέρας του εἶναι ἀνώτερος δι-
καστικὸς, αὐστηρὸς καὶ ἀκέραιος, ἡ μητέρα του κόρη ἐνὸς Σουη-
δοῦ διπλωμάτη, ἐρασιτέχνης τραγουδίστρια καὶ μουσικὸς· ἴσως
ἐκείνη νὰ ἔδωκε στὸ σπῆνι τους μιὰ σφραγίδα διεθνισμοῦ καὶ
τέχνης. Στὴν οἰκογένειαν Μανὲ εἶναι ἄγνωστη ἡ αὐθάδεια καὶ ἡ
χυδαίοντα τῶν νεόπλουτων· ἀντίθετα ἔχει κληρονομήσει τὰ
θετικὰ στοιχεῖα τῆς παλαιᾶς τάξεως τῶν ἀριστοκρατῶν καὶ ξέρει
ὅτι ἡ εὐημερία μπορεῖ νὰ γίνῃ μέσο παιδείας καὶ διακρίσεων,
ἐκείνων δηλαδὴ τῶν κοινωνικῶν κατακτήσεων ποὺ εἶχαν ἀντι-
καταστήσει, σὰ στόχος καὶ φιλοδοξία, τὰ ἰδεώδη τῆς ἀρχῆς
τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα.

Τὸ περιβάλλον τοῦ Μανὲ μᾶς ἐνδιαφέρει ὄχι μόνον γιὰ νὰ κατα-
νοήσωμε τὶς δυσχέρειες ποὺ συνάντησε στὴν ἀπόφασίν του νὰ
γίνῃ ζωγράφος ἀπὸ τὴν ἀντίδρασιν τοῦ πατέρα του, ἀλλὰ καὶ γιὰ
νὰ γνωρίσωμε ἐκεῖνες τὶς πλευρὰς τοῦ χαρακτήρα του ποὺ τὸν
ἔκαναν ἕνα μοναδικὸν καὶ ἀντιπροσωπευτικὸν καλλιτέχνην τῆς ἐπο-
χῆς του: τὴν χωρὶς προκαταλήψεις εὐφυΐαν, τὴν ἀγάπην τῆς περι-
πέτειας, τὴν ἀπέχθειαν γιὰ τὴν ρητορικὴν καὶ τὴν ἐπιφανειακὴν
μεγαλοπρέπειαν, τὴν τάσιν γιὰ τὶς ἀκρότητες. Ὅλ' αὐτὰ δὲν
ὁδήγησαν τὸν Μανὲ σὲ διαμάχην μὲ τὸ περιβάλλον του, στὴ
συνέχισιν τοῦ ἀγῶνα τοῦ Κουρμπὲ ἐναντίον τῆς ἀστικῆς ὑποκρι-
σίας. Τὰ πολιτικὰ ἰδεώδη ἔμειναν συστηματικὰ ἔξω ἀπὸ τὴν
τέχνην του. Ὅλη του ἡ συνέπειαν κι ὅλη του ἡ ἀγωνιστικὴν
συγκεντρώθηκαν στὴν ὑπεράσπισιν τῶν πνευματικῶν ἀξιῶν ποὺ
γεννήθηκαν μαζὶ μὲ τὴν κοινωνικὴν του τάξιν, ἀξιῶν ποὺ τὸ
καταπληκτικὸν προικισμένον βλέμμα του ἔβλεπε μέσ' ἀπὸ τὴν ζω-
γραφικὴν, ὡς τὶς πρὸς αἰφνιδιαστικὰς καὶ μακρινὰς τὸς συνέπειας.

Τὰ θέματα τῆς καθημερινῆς ζωῆς δὲν ἐρεθίζουν μέσα του τόσο
τὴν προδιάθεσιν γιὰ φωτισμένην ἐρευναν ποὺ ὁδηγοῦσε τὸ χέρι
ἐνὸς Ντεγκά, ὅσο τὸν «ἀστραφτερὸν ἐνθουσιασμὸν γιὰ ἐξερεύνη-
σιν νέων ἀπόψεων τῆς ζωῆς», ὅπως παρατηρεῖ ὁ Ριγούωλντ. Τὶς
ἀπόψεις αὐτὰς τὶς συλλαμβάνει πάντα μὲ μοντέρνα διαίσθησιν,
μὲ ἀκούραστην περιέργειαν καὶ ζωτικότητα. Κάθε τόσο ὁ Μανὲ



1 - 'Η τουαλέτα, Λονδίνο, Ίνστιτούτο Τέχνης Κουρτώ.

2 - Γυναίκα καθισμένη, Ίδιωτική συλλογή.

3 - 'Η Όδος Βέρνης, με την άδεια του Ίνστιτούτου Τέχνης του Σικάγου.

4 - 'Ισπανικό μπαλέτο, Βουδαπέστη, Μουσείο Καλών Τεχνών.

σταματᾷ για νὰ σκισάρη ἓνα διάσημο κυνηγὸ λιονταριῶν, ἓναν πολιτικὸ αἰχμάλωτο ποὺ ἔχει ξεφύγει ἀπὸ τὸ λουτρὸ τῆς τιμωρίας, ἓνα ναυτικὸ ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸν πόλεμο τῆς ἀποστασίας, ποὺ τὸ εἶχε παρακολουθήσει προσωπικᾶ ἀπὸ τὸ κατάστρωμα ἑνὸς γαλλικοῦ πλοίου. Γι' αὐτές του τὶς ιδιότητες, τὸ πιὸ εὐγλωττο τεκμήριο — καὶ τὸ πιὸ συγκινητικὸ συνάμα, γιατί γράφτηκε στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, ὅταν ἡ παράλυση, ποὺ μιὰ μέρα θὰ τὸν σκότωνε, τὸν ἐμπόδιζε κιόλας νὰ σφίξει τὸ πινέλο μὲ τὰ χέρια του — εἶναι ἓνα γράμμα πρὸς τὸν δήμαρχο τοῦ Παρισιοῦ, ὅπου ζητοῦσε νὰ τοῦ ἀνατεθῇ ἡ διακόσμηση τοῦ Δημαρχείου ποὺ τότε τὸ ἀνακαίνιζαν. Ἦθελε νὰ ζωγραφίσῃ τὴ ζωὴ τοῦ Παρισιοῦ στὰ καθημερινά της στιγμιότυπα: «τὸ Παρίσι - ἀγορὰ, τὸ Παρίσι - σιδηρόδρομο, τὸ Παρίσι - λιμάνι, τὸ Παρίσι τῶν ὑπογείων...». «Μόνο ἡ εἰλικρίνεια», ἔγραφε τὸ 1867 παρουσιάζοντας τὴν προσωπικὴ του ἐκθεση, «δίνει στὰ ἔργα ἓνα χαρακτήρα ποὺ μοιάζει μὲ διαμαρτυρία, ἐνῶ ὁ ζωγράφος εἶχε θελήσει μονάχα νὰ ἐκφράσῃ τὴν ἐντύπωσή του... Δὲν ἐπεδίωξε οὔτε νὰ ἀνατρέψῃ τὴν παράδοση οὔτε νὰ δημιουργήσῃ μιὰ νέα ζωγραφικὴ. Θέλησε ἀπλούστατα νὰ εἶναι ὁ ἑαυτὸς του κι ὄχι κάποιος ἄλλος...». Ἀσφαλῶς ἡ ἴδια ἀδιαφορία τοῦ Μανὲ γιὰ τὶς κοινωνικὲς ἀντιθέσεις ποὺ βάραιναν τὴν ἐποχὴ του — ἀδιαφορία ποὺ ὥστόσο δὲν τὸν ἐμπόδιζε νὰ φέρεται στὴν προσωπικὴ του ζωὴ μὲ τρόπο ἀνθρωπιστικὸ — δὲν τὸν ἄφηνε νὰ δῇ τὴν ἴδια τὴν ἐπαναστατικὴ τῆς τέχνης του. Ἡ εἰλικρίνεια καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ του ἀδιαλλαξία δὲν ἦταν παρὰ μιὰ ἐντονὴ ἐκδήλωση τῆς πίστεως του στὴν ἐλευθερία τοῦ ἀτόμου, ποὺ εἶχε ὁδηγήσει στὰ ιδεώδη τῆς ἰσότητος, ιδεώδη ποὺ τώρα ἀπειλοῦσαν τὸν ἴδιο τὸν ἀστικὸ πολιτισμὸ ποὺ τὰ εἶχε διαδώσει.

ΑΥΤΗ ἡ προσήλωση στὴν εἰλικρίνεια, ποὺ χαρακτηρίζει ὅλη τὴ ζωὴ τοῦ Μανέ, εἶχε σὰν συνέπεια νὰ ἀναζητήσῃ μιὰ γνήσια ἐκφραση τοῦ περιβάλλοντος ποὺ τὸν διαμόρφωσε, χωρὶς τὴν πρόθεση νὰ ἰσοπεδώσῃ τὸ παρελθόν, χωρὶς προκαθορισμένη ἀρνητικὴ στάση. Τὸ πρόβλημά του ἦταν νὰ ἐκφράσῃ ἓναν κόσμον πνευματικῶν ἀξιών, ποὺ τὶς αἰσθανόταν γνήσιες, ἀντιμετωπίζοντάς τις μὲ καινούρια μάτια, μὲ τὴ διαύγεια τοῦ μοντέρνου ἀνθρώπου. Οἱ εἰκαστικὲς τέχνες ἐπηρεάστηκαν οὐσιαστικᾶ ἀπὸ

τὴν ἐξαιρετικὴ ἱκανότητα τοῦ Μανέ νὰ συνθέτῃ τὶς θεμελιώδεις ἀξίες τοῦ παρελθόντος καὶ τὰ μορφολογικὰ συνθήματα τῶν κατακτήσεων τῆς νεαρῆς ἀστικῆς τάξης, συνθήματα σὰν τὴν ἐκφραστικὴ ἀμεσότητα, τὴ λιτότητα, μιὰ καινούρια προσοχὴ στὴν ὕλη καὶ στὸ ἀπόθεμα δυναμισμού της. Ἰδιαίτερο ρόλο ἔπαιξε ἡ ὀπτικὴ παιδεία τοῦ καλλιτέχνη, ἀπελευθερωμένη ἀπὸ τὰ ἀποκρυσταλλωμένα ἀκαδημαϊκὰ σχήματα καὶ διαποτισμένη ἀπὸ τὴν ἐντελῶς μοντέρνα ἐπίγνωση τῆς δύναμης τῶν ἐντυπώσεων καὶ τῶν καινούριων στοιχείων: τοῦ χρώματος, τῆς ἀπλοποιήσεως τοῦ φωτισμοῦ, τοῦ ζωγραφικοῦ ὕλικου, ποὺ συμβάλλουν στὴν ἐκφραση τῶν ἐντυπώσεων. «Πρέπει νὰ ἔχωμε πάντα μπροστὰ στὰ μάτια μας αὐτὸν τὸν πίνακα», ἔλεγε ὁ Σεζάν γιὰ τὴν 'Ολυμπία τοῦ Μανέ. «... Εἶναι ἓνα καινούριο στάδιο ὅπου ἔφτασε ἡ ζωγραφικὴ κι ἀπ' αὐτὸ ἀρχίζει ἡ δική μας Ἀναγέννηση... Ὑπάρχει μιὰ ζωγραφικὴ ἀλήθεια τῶν ἀντικειμένων καὶ μᾶς ὁδηγοῦν σ' αὐτὴν αὐτὰ τὰ ροζ κι αὐτὰ τὰ λευκά, ἀπὸ δρόμους ποὺ ὡς τώρα ἦταν ἄγνωστοι στὴν εὐαίσθησία μας». Καὶ πολλὰ χρόνια ἀργότερα ὁ Ματίς θὰ γράψῃ: «Ὁ Μανέ ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ ἀντιδρούσε μὲ ἀνακλαστικὰ κι ἔτσι ἀπλοποίησε τὴν τέχνη τοῦ ζωγράφου... ἐκφράζοντας μονάχα ὅ,τι ἄγγιζε ἄμεσα τὶς αἰσθήσεις του...».

Ζωντανός, καλλιεργημένος, πνευματώδης, ὁ Μανέ συνδέεται στενὰ μὲ τὸν Ζολά, τὸν Μπωντελαίρ, τὸν Μαλλαρμέ. Πιὸ ἀποφασιστικὰ θὰ τὸν ἐπηρεάσῃ ἡ μακρόχρονη φιλία του μὲ τὸν Μπωντελαίρ, ποὺ ἄρχισε τὸ 1858. Τὸ διαισθητικὸ πιστεύω τοῦ Μπωντελαίρ ὅτι τὰ καθημερινὰ στοιχεῖα τῆς ζωῆς μας μποροῦν νὰ εἶναι θαυμαστά, φτάνει νὰ ξέρῃ κανεὶς νὰ τὰ βλέπῃ ἔτσι, βρίσκει στὸν Μανέ τὸν πιὸ θερμὸ καὶ ἄμεσο ἐρμηνευτὴ. «Ἀληθινὸς ζωγράφος», ἔγραφε ὁ ποιητής, «θὰ εἶναι ἐκεῖνος ποὺ θὰ κατορθώσῃ ἀπὸ τὴ σύγχρονη ζωὴ ν' ἀποσπάσῃ τὸ ἐπικὸ της στοιχεῖο καὶ θὰ μᾶς κάνῃ νὰ δοῦμε καὶ νὰ αἰσθανθοῦμε πόσο μεγάλοι καὶ ποιητικοὶ εἴμαστε, μὲ τὶς γραβάτες μας καὶ μὲ τὰ γυαλισμένα παπούτσια μας...».

ΜΑΖΙ μὲ τὴν ἐποποιία τῆς καθημερινότητας, ποὺ θὰ τὸν ἐμπνέῃ μέχρι τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, στὴ διαμόρφωση τοῦ Μανέ παίζουν ρόλο οἱ ἐντονες προτιμήσεις ποὺ δείχνει στὴν



ἀρχή τῆς σταδιοδρομίας του γιὰ μερικοὺς μεγάλους ζωγράφους τοῦ παρελθόντος, τὸν Τισιανό, τὸν Ρέμπραντ, τὸν Βελάσκεθ, τὸν Χάλς. Ἐπειτα, ἀκολουθώντας ἓνα ρεῦμα ρομαντισμοῦ τῆς ἐποχῆς του, θὰ γοητευθῇ καὶ θὰ ἐμπνευσθῇ ἀπὸ γραφικὲς ἀλλὰ καὶ ἐπίκαιρες ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις φόρμες τῆς ἰσπανικῆς ζωγραφικῆς, καθὼς κι ἀπὸ τὸν ἐξωτισμὸ καὶ τὴ μοναδικότητα τῆς γιαπωνέζικης τέχνης. Ἡ ἀγάπη του γιὰ τὴν Ἰσπανία εἶναι πιὸ παλιά ἀπὸ τὸ ταξίδι ποὺ ἔκανε τὸ 1865. Ἐχει τὶς ρίζες της σὲ μιὰ οὐσιαστικὴ γνωριμία μὲ τοὺς μεγάλους Ἰσπανοὺς ζωγράφους ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ εἶχαν οἱ διάσημες συλλογὲς τοῦ Λουδοβίκου Φιλίππου καὶ τοῦ στρατάρχη Σούλτ, καθὼς καὶ στὶς γκραβοῦρες τοῦ Γκόγια, ποὺ κυκλοφοροῦσαν στὴ Γαλλία πρὶν ἀπὸ τὸ 1860. Ἐπιπλέον ὁ Μανὲ εἶχε ἐπηρεαστῇ ἀπὸ τὴν ἰσπανικὴ μόδα ποὺ ἐπικρατοῦσε στὸ Παρίσι, ἀπὸ τοὺς ἐνθουσιασμοὺς τοῦ Μεριμέ καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ Μπωντελαίρ, ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία τῶν ἰσπανικῶν χορευτικῶν καὶ μουσικῶν θιάσων καὶ τὴ φήμη τῶν ταυρομάχων. Ἀπ' αὐτὲς τὶς ἐπιδράσεις προέρχονται τὰ πρῶτα σημαντικὰ ἔργα του: *Ὁ Κιθαριστὴς* (Νέα Ὑόρκη, συλλογὴ Ὕομπορν, 1861), *Ἡ Βικτωρίνα Μερὰν μὲ ἰσπανικὴ φορεσιά* (Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο 1862), τὸ *Ἰσπανικὸ Μπαλέτο τῆς Μαδρίτης* (Οὐάσιγκτον, συλλογὴ Φίλλιπς) καὶ τελικὰ ἓνας μεγάλος πίνακας ὅπου ἐμφανίζεται ἡ ἀμεσότητα τῆς πινελιάς καὶ ἡ ἰκανότητα τοῦ καλλιτέχνη γιὰ ἀπλοποιήσεις: *Ἡ Δόλα τῆς Βαλέντσα* (Παρίσι, Λοῦβρο 1862). Ἀπὸ αὐτὴ τὴ στιγμή ἀρχίζει ἡ ἀνοιχτὴ πρόκληση τοῦ Μανὲ στὴν ἐπίσημη κριτικὴ καὶ στὸ κοινὸ τὸ γαλουχημένο μὲ μεγαλοστομίες. Ὁ πίνακας *Μουσικὴ στὸν Κεραμεικὸ* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη) εἶναι ἡ γοργὴ καὶ ὑποβλητικὴ ἔκφραση ἑνὸς στιγμιότυπου ὅχι ἀνεκδοτολογικοῦ, παρ' ὅλο ποὺ ἀπεικονίζει γνωστὲς προσωποικότητες τῆς ἐποχῆς: τὸν Μπωντελαίρ, τὸν συνθέτη Ὁφφενμπαχ, τὸν Θεόφιλο Γκωτιέ, τὸν Φαντὲν - Λατοῦρ καὶ πολλοὺς ἄλλους. Εἶναι ἡ εἰκόνα μιᾶς ὁλόκληρης κοινωνίας, στὴν κοσμικὴ τῆς ἐπιδερμίδα καὶ στὸ βάθος της, χάρις σὲ ἓνα μεγαλοφυῆ συνδυασμὸ χρωμάτων ποὺ δὲν ἀναμιγνύονται, σὲ μιὰ διαδοχὴ ἀπὸ ἀνθρώπινα προφίλ. Ὁ Μανὲ ἔπαιρνε μέρος στὰ ἐπίσημα Σαλὸν ἀπὸ τὸ 1859, ἀλλὰ μόνο τὸ 1863, ὅταν παρουσίασε τὸ *Πρόγευμα στὴ Χλόη* στὸ «Σαλὸν τῶν Ἀποκλεισμένων», ξέσπασε τὸ σκάνδαλο:

εἶναι ἄσεμνο νὰ ὑποχρεώνης τὸ κοινὸ νὰ βλέπῃ ἓνα θέμα ποὺ ἀνήκει στὴν κλασικὴ παράδοση (μιὰ γυμνὴ γυναῖκα ποὺ κάθεται φυσικότατα ἀνάμεσα σὲ δυὸ κυρίους ντυμένους, ποὺ ἀσφαλῶς συζητοῦν γιὰ κάποιο καλλιτεχνικὸ ἢ λογοτεχνικὸ ζήτημα) μεταφερμένο ρεαλιστικὰ στὴν ἐπικαιρότητα. Τὸ περιεχόμενο μορφολογικὰ ἔχει τὴν καταγωγὴ του στὸν Ραφαήλ καὶ εἶναι παρμένο ἀπὸ μιὰ ἀναγεννησιακὴ ξυλογραφία τοῦ Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι, ἀλλὰ τὰ πρόσωπα χωρὶς ἀμφιβολία εἶναι σύγχρονα μὲ τὸ κοινὸ, ἔχουν ἀποσπαστῇ μὲ τραχύτητα ἀπὸ τὴ μυθολογία κι ἀπὸ τοὺς κανόνες τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ. Ἀλλὰ γιὰ τὴν ἐπίσημη κριτικὴ ἀκόμα πιὸ «ἄσεμνη» εἶναι ἡ καινοτομία τῆς τεχνικῆς. Ἡ παραδοσιακὴ ἀπόδοση τῶν ἐπιπέδων καὶ τῶν ὄγκων μὲ διαβαθμίσεις τόνων, μὲ τὶς παρεμβολὲς ἀνοιχτῶν καὶ σκοτεινῶν ἐπιφανειῶν, ἐγκαταλείπεται ἐδῶ τελειωτικὰ ἀπὸ τὸν Μανέ. Ἀπὸ τὴν καθαρὴ κι ἀποφασιστικὴ ἀπόδοση τῶν ἀντικειμένων, μὲ τὴν κατάργηση τῶν μέσων τόνων, βγαίνει ἡ ἐπαναστατικὴ αὐτῆς τῆς ζωγραφικῆς, τῆς ἀσυνήθιστα ἐπίπεδης καὶ πολυχρώμης, ποὺ τὴ ζωντανεύουν ἀντικείμενα δοσμένα μὲ μιὰ ἐλευθερία, μιὰ στυλ-πνότητα, μιὰ παρουσία χωρὶς προηγούμενο. Καταστρέφοντας συνειδητὰ τὴν αἴσθηση τοῦ ὄγκου, ὁ Μανὲ ἀντιτάσσεται ἀνοιχτὰ στὴ μετριότητα καὶ στὸ κακὸ γούστο τῆς ἐπίσημης ζωγραφικῆς, συγκεντρώνοντας ἔτσι γύρω του ὅλους τοὺς νέους καλλιτέχνες ποὺ ἀκολουθοῦν τὸν ἴδιο δρόμο.

Η ΟΛΥΜΠΙΑ (Παρίσι, Λοῦβρο), ἔργο τοῦ 1863, θὰ ἐκτεθῇ στὸ Σαλὸν τὸ 1865, προκαλώντας μιὰν ἀγανάκτηση ἀκόμα ὀξύτερη, ἐπειδὴ τὸ ἔργο ἔχει ἀκόμα μεγαλύτερη συνέπεια, τόλμη καὶ στερεότητα ἀπὸ τὰ προηγούμενα. Σύνθεση κλασικὴ, ἔμπνευση παρμένη ἀπὸ τὸν Τισιανό, ἀποχρώσεις τοῦ Γκόγια καὶ ἀπόηχοι ἀπὸ γιαπωνέζικες στάμπες σμίγουν σ' αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα. Τὸ κάθε ἐπιμέρους στοιχεῖο εἶναι ἀπλοποιημένο μέχρι τὸ παράδοξο, θυσιασμένο στὸ «προφανές» καὶ στὴ ζωγραφικὴ αὐτονομία τῆς εἰκόνας. Αὐτὴ ἡ σύγχρονη Ἀφροδίτη εἶναι μιὰ ὁποιαδήποτε νεαρὴ γυναῖκα, μὲ κοινὰ χαρακτηριστικά, μὲ ἀναιμικὲς φόρμες, ἀκίνητη μέσα σὲ μιὰν ἀφαίρεση ποὺ καταργεῖ τὴν ὕλη, τονισμένη μὲ δυνατὲς μαῦρες γραμμὲς, κάτασπρη στὴν ἀντίθεσή της μὲ τὸ σκοῦρο βάθος.

Τὸ 1865 καὶ τὸ 1866, μετὰ ἀπὸ ἓνα σύντομο ταξίδι πὺ ἐ-
κανε στὴ Μαδρίτη, ὁ Μανὲ παρουσιάζει τρεῖς πίνακες μὲ σκη-
νὲς ταυρομαχιῶν καὶ τελειώνει τὸν πίνακα πού, μαζί μὲ τὴν
Ὀλυμπία, τοῦ χάρισε τὴν περισσότερη φήμη, τὸν *Φλαουτίστα*
(Παρίσι, Λοῦβρο). Ἀπὸ τὸ γκρίζο βάθος τοῦ πίνακα, ἓνα χῶρο
ἐξωπραγματικὸ καὶ χωρὶς σύνορα, ἀποσπᾶται ἡ μορφή τοῦ ἀγο-
ριοῦ τῆς αὐτοκρατορικῆς φρουρᾶς. Τὸ περίγραμμα τοῦ σχεδίου,
ἡ ἀπουσία σκιᾶς, κάνουν τὴν μορφή διδιάστατη, ἀνάλογη, ὅπως
παρατηροῦσε ὁ Ντωμιέ, μ' ἓνα τραπουλόχαρτο. Τὸ 1866 εἶναι
ἡ χρονιά πὺ οἱ πρῶτοι ἐμπρεσιονιστές, ὁ Μονὲ κι ὁ Πισσαρρό,
δυσανεστημένοι μὲ τὸν Ρενουάρ, τὸν Σισλέ, τὸν Μπαζίλ, πὺ
διατηροῦσαν τὶς παραδοσιακὲς φόρμες τῆς καλλιτεχνικῆς ἀκα-
δημίας, ἔρχονται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν Μανέ: στὸ Καφέ Γκερμποῦ
συγκεντρώνονται ὡς τὸν πόλεμο τοῦ 1870 οἱ ζωγράφοι καὶ οἱ
κριτικοὶ τῆς πρωτοπορίας, γύρω ἀπὸ τὴν εὐστροφη, περιέργη,
ἀστραφτερὴ προσωπικότητα τοῦ Μανέ, πὺ ἀπὸ τὶς στῆλες τοῦ
«*Événement*» ὁ Ζολὰ τὸν εἶχε ὑπερασπιστὴ μὲ πάθος, μεγαλῶ-
νοντας τὴ φήμη τοῦ. Τὸ 1867 ἓνα πολιτικὸ ἐπεισόδιο, ἡ ἐκτέλεση
τοῦ αὐτοκράτορα Μαξιμιλιανοῦ στὸ Μεξικό, ἐρεθίζει τὴ φαν-
τασία τοῦ Μανέ καὶ — δύσπιστο ὅπως πάντα γιὰ τὶς ἀπεικονί-
σεις τῶν ἱστορικῶν γεγονότων — τὸν καθοδηγεῖ νὰ ἀναζητή-
ση ζωγραφικὴ λύση συνεπῆ μὲ τοὺς προσανατολισμούς τοῦ.
Τὴν *Ἐκτέλεση τοῦ Μαξιμιλιανοῦ* (Μάνχαϊμ, Κούνσχαλλε) τὴ
συγκρίνουν κατὰ κανόνα μὲ τὴ *Δευτέρα Μαῖου* τοῦ Γκόγια.
Ἀλλὰ ἐνῶ ὁ Γκόγια θέλησε νὰ ἐκφράσῃ τὸ ἀποκορύφωμα μιᾶς
τραγικῆς ἐντάσεως, ὁ Μανὲ προσπαθεῖ νὰ τονίσῃ τὴν ἄρνηση
τῆς τραγωδίας. Ἡ ἀδιαφορία στὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν
καὶ στὴ στάση τῶν προσώπων δίνει τὴν αἴσθηση μιᾶς συμβολι-
κῆς ἀπομακρύνσεως, μιᾶς ἀπουσίας τῆς δόξας, στοιχείων πὺ
ἴσως γιὰ τὸν καλλιτέχνη νὰ συμβόλιζαν τὸν χωρὶς μεγαλοστο-
μίες ἥρωισμό τοῦ σύγχρονου κόσμου.

Ο ΜΑΝΕ ἀρνήθηκε τὸ 1874 νὰ συμμετάσχῃ στὴν πρώτη ὁμα-
δικὴ ἐκθεση τῶν ἐμπρεσιονιστῶν, φαίνεται ὅμως καθαρά
ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ ὅτι ἀπὸ τὸ 1870 εἶχε ὑποστῇ τὴν ἐπίδρασή τους,

χωρὶς καὶ νὰ τοὺς ἀκολουθήσῃ στὸ δρόμο τῆς καθαρῆς τοπιο-
γραφίας καὶ τῶν ἀναζητήσεων γύρω ἀπὸ τὸ φῶς. Οἱ ἔντονες
χρωματικὲς ἀντιθέσεις, τὰ μαῦρα περιγράμματα, ὑποχωροῦν τώρα
καὶ δίνουν τὴ θέση τους σὲ μαλακότερες χρωματικὲς μεταβάσεις
πὺ ὀφείλονται σὲ μιὰ νέα ἐπεξεργασία τῆς ἀτμόσφαιρας πὺ
φωτεινὴ καὶ διαυγῆ. Στὰ χρόνια πὺ ἀκολουθοῦν, ἡ ζωγραφικὴ
τοῦ δὲν καθρεφτίζει πιά ἐκείνη τὴν ἐμμονή τοῦ στὴ συνέπεια
πὺ σημάδευε τὸ νεανικὸ τοῦ ἔργο. Πάντως ἡ *Νανὰ* τοῦ 1877
(Ἀμβούργο, Κούνσχαλλε), τὸ *Μέσα στὴ Νύχτα* τοῦ 1879 (Βε-
ρολίνο, Κρατικὸ Μουσείο) καὶ ὅλη ἡ σειρά τῶν σχεδίων καὶ
τῶν πινάκων πὺ ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ τὰ καφενεῖα καὶ τὶς μπι-
ραρίες τοῦ Παρισιοῦ, δὲν μαρτυροῦν μονάχα τὴν ἐξαιρετικὴ του
δεξιότητά, ἀλλὰ καὶ τὴν ἱκανότητά του νὰ γίνεται ὁ ἐκφρα-
στής, ποιητικὸς μαζί καὶ περιπαιχτικὸς, τῆς ἐποχῆς τοῦ.

Ὅταν τὸ 1879 ἄρχισε νὰ ἐκδηλώνεται ἡ φοβερὴ ἀρρώστεια
πὺ ὕστερ' ἀπὸ σκληρὲς δοκιμασίες θὰ τὸν σκότωνε, ὁ Μανὲ
ἀντικαθιστᾷ τὰ λάδια μὲ τὶς τέμπερες. Οἱ κῆποι τῶν Βερσαλ-
λίων, τῆς Μπελβύ, τῆς Ρυέιγ, τὰ ἐλεύθερα καὶ κομπᾶ πορτραῖτα
τῶν ὁραίων γυναικῶν τοῦ Παρισιοῦ, πολλαπλασιάζονται ἀπὸ
τὸ δημιουργικὸ τοῦ οἴστρου. Στὸ Σαλὸν τοῦ 1882 ὁ Μανὲ δίνει
γιὰ τελευταία φορὰ τὸ παρὸν μὲ τὴν *Ἀνοιξη* (Νέα Ὑόρκη,
συλλογὴ H. Payne Bingham), πὺ ἐπιτέλους προκαλεῖ ὁμόφωνη
ἐπιδόκιμασία, καὶ μ' ἓνα ἔργο πὺ ἀνήκει στὰ ἀριστουργήματά
τοῦ, τὸ *Μπάρ στὸ Φολι Μπερζέρ* (Λονδίνο, Ἰνστιτοῦτο Κουρτώ).
Οἱ μποτίλιες, τὰ λουλούδια, τ' ἀντικείμενα πὺ περιβάλλουν τὸ
κορίτσι τοῦ μπάρ, ἡ τεμπέλικη κι ὄνειροπόλα ἔκφραση τῆς δι-
νουν μιὰ ποιότητα μεταφυσικὴ καὶ αὐλὴ, πὺ ὁ καθρέφτης στὴν
πλάτη τῆς ἐπαναλαμβάνει σὲ μιὰν ἀτέλειωτη σειρά.

Σ' αὐτὴ τὴν ἀκραία ἔκφραση μιᾶς διάλυσης πὺ δὲν τῆς εἶναι
ξένη ἡ αἴσθηση τοῦ ἐπικείμενου θανάτου, βρίσκομε πάλι μιὰν
εἰκόνα τῆς ἐποχῆς τοῦ καὶ τοῦ περιβάλλοντός τοῦ. Καὶ γιὰ μιὰν
ἀκόμα φορὰ ὁ Μανὲ ξεπερνᾷ τὸ ἀνέκδοτο, τὴν ἠθογραφικὴ μι-
κρολογία, καὶ μᾶς δίνει σὲ βάθος, μεστή ἀπὸ νοήματα περασμέ-
να καὶ νύξεις μελλοντικές, τὴν εἰκόνα μιᾶς κοινωνίας κι ἐνὸς
πολιτισμοῦ πὺ βάδιζαν στὴ διάλυσή τους.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά:

Ε. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ - GIULIANO



Οι πίνακες



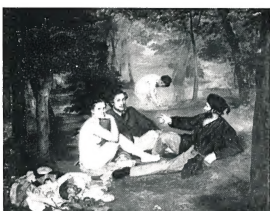
ΙΧ. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΕΜΙΛ ΖΟΛΑ (1868 — 190 × 111 εκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο*. — Ἀπὸ εὐγνωμοσύνης γιὰ τὸν Ζολά, ποὺ τὸν υπεράσπισε μὲ θέρμη, ὁ Μανὲ τὸν ζωγράφησε στὸ σπουδαστήρι του, μὲ τὰ βιβλία του καὶ τὰ ἄλλα χαρακτηριστικά του πράγματα: ἓνα γιαπωνέζικο παραβάν, μιὰ στάμπα τοῦ Οὐταμάρο καὶ ἀντίγραφα τῆς *Ὀλυμπίας* καὶ τῶν *Μπεκρήδων* τοῦ Βελάσκεθ.



Ι. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΕΡΑΜΕΙΚΟ (1861 — 76 × 119 εκ.). *Λονδίνο, Ἑθνικὴ Πινακοθήκη*. — Εἶναι τὸ πρῶτο ἔργο τοῦ Μανὲ μὲ θέμα σύγχρονο, ποὺ τὸ διάλεξε σὲ πλήρη ἁρμονία μὲ τὴν κοινωνικὴ κι ἐκλεπτυσμένη φύση του. Ὁ κήπος τοῦ Κεραμικοῦ ἦταν ἓνας ἀγαπητὸς τόπος συναντήσεως τοῦ κοσμικοῦ Παρισιοῦ. Στὸ πάρκο, ἀνάμεσα στὸ πλήθος, διακρίνεται κι ὁ Μπωντελαίρ.



Χ - ΧΙ. ΠΡΟΓΕΥΜΑ ΣΤΟ ΑΤΕΛΙΕ (1868 — 120 × 154 εκ.). *Μόναχο, Κρατικὴ Πινακοθήκη*. — Τόσο οἱ τρεῖς μορφές ὅσο καὶ τ' ἀντικείμενα ἔχουν μιὰ μοναδικὰ ἐντονη παρουσία. Ὁ νεαρὸς στὸ πρῶτο πλάνο εἶναι ὁ Λεὼν Λέενχοφ, ὁ γιὸς τοῦ Μανὲ. Σ' αὐτὸν συγκεντρώνεται ὅλη ἡ προσοχή, στὸ ὕφος ἀναμονῆς ποὺ τὸ προσηλωμένο στὸ κενὸ βλέμμα του προκαλεῖ στὰ ἄλλα πρόσωπα.



ΙΙ - ΙΙΙ. ΤΟ ΠΡΟΓΕΥΜΑ ΣΤΗ ΧΛΟΗ (1862 - 1863 — 214 × 270 εκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο*. — Πρόθεση τοῦ Μανὲ σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ἦταν νὰ ἐξοικειωθῇ μὲ τὸ γυμνὸ. Τῇ γυμνῇ μορφῇ τὴν ἔχει ἐμπνευσθῇ ἀπὸ τὴ μεγάλη βενετσιάνικη ζωγραφικὴ κι ἀπὸ τὸν Ραφαήλ, ἀλλὰ τὴν ἐντάσσει, γιὰ νὰ δημιουργήσῃ ἀντίθεση, σὲ μιὰ κατάσταση τῆς ἐποχῆς του: σὲ μιὰ συζήτηση μεταξύ διανοουμένων.



ΧΙΙ. Η ΜΠΕΡΤ ΜΟΡΙΖΟ ΜΕ ΜΑΥΡΟ ΚΑΠΕΛΟ (1872 — 55 × 38 εκ.). *Παρίσι, συλλογὴ E. Rouart*. — Ἡ Μπερτ Μοριζό, νεαρὴ ζωγράφος, μαθήτρια τοῦ Κορὸ, μέλος ἀργότερα τῆς ομάδας τῶν ἐμπρεσιονιστῶν, ποζάρισε ἀρκετὲς φορές, ἀνάμεσα στὰ 1868 καὶ στὰ 1874, γιὰ τὸν Μανὲ. Ὁ ζωγράφος εἶχε ἐντυπωσιαστῇ ἀπὸ τὴ γοητεία κι ἀπὸ τὴ μοναδικὴ προσωπικότητά της.



ΙV. Η ΛΟΛΑ ΤΗΣ ΒΑΛΕΝΤΣΑ (1862 — 193 × 92 εκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο*. — Ἡ χορεύτρια, φιγούρα πραγματικὴ μὲ τραχιὰ χαρακτηριστικά, ὄρθια στὰ σανίδια τοῦ παλκοσένικου, μᾶς προετοιμάζει γιὰ ἄλλες σκηνές παρμένες ἀπὸ τὸ θέατρο ποῦ, λίγα χρόνια ἀργότερα, θὰ γίνουν τὰ ἀγαπημένα θέματα τοῦ Ντεγκά. Στὴν «Ἰσπανικὴ» περίοδο τοῦ Μανὲ πολλὰ ἔργα του εἶναι ἀφιερωμένα στὸ ἴδιο θέμα.



ΧΙΙΙ. ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΛΙΑ (1873 — 57 × 72 εκ.). *Παρίσι, συλλογὴ J. Doucet*. — Αὐτὸς ὁ θαυμάσιος πίνακας, γεμάτος φῶς καὶ διαφάνεια, σημειώνει, μαζί μὲ ἄλλες σπουδές, τὴ στροφή τοῦ Μανὲ πρὸς τὴ ζωγραφικὴ ἐξωτερικῶν. Πάντως ἡ διαφορὰ του ἀπὸ τοὺς ἐμπρεσιονιστὲς εἶναι ὅτι τὸ τοπίο αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ καθὼς καὶ τὸ φῶς δὲν τὸν ἐνδιέφεραν παρά μόνο σὲ σχέση μὲ τὴν ἀνθρώπινη μορφή.



V. ΟΛΥΜΠΙΑ (1865 — 130 × 190 εκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο*. — Ὁ Μανὲ στὰ νεανικά του χρόνια εἶχε μελετήσει πολὺ τοὺς μεγάλους ζωγράφους τοῦ παρελθόντος. Τὸν πίνακα αὐτόν, ποὺ ἀνήκει στὰ ἀριστουργήματα τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς καὶ σημειώνει μιὰ ἀποφασιστικὴ στροφή στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, τὸν ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ τὴν περίφημη *Ἀφροδίτη τοῦ Οὐρμπίνο* τοῦ Τιτσιανού.



XIV. Ο ΚΛΩΝΤ ΜΟΝΕ ΣΤΟ ΑΤΕΛΙΕ ΤΟΥ (1874 — 80 × 98 εκ.). *Μόναχο, Νέα Πινακοθήκη*. — Ὁ Μονὲ ζωγράφιζε καὶ δεχόταν τοὺς φίλους του σ' αὐτὴ τὴν παλιά βάρκα. Συνήθως ἀγκυροβολοῦσε στὸ «Ἀρζαντέιν», ὅπου οἱ ὄχθες τοῦ Σηκουάνα ἐνέπνεαν τίς σπουδές του γιὰ τὸ φῶς. Ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ ἔκανε ἀκόμα κι ἀληθινὰ ταξίδια στὸ ἀγαπημένο ποτάμι τῶν Παριζιάνων.



VI. ΑΣΠΡΕΣ ΠΑΙΩΝΙΕΣ (1864 — 31,8 × 46,5 εκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο*. — Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Μανὲ γιὰ τὴν «καθαρὴ ζωγραφικὴ» ἦταν φυσικὸ νὰ τὸν ὀδηγήσῃ στὴ νεκρὴ φύση. Ἐξοχες νεκρές φύσεις ἐμφανίζονται σὰν λεπτομέρειες σὲ πρὶν σύνθετα ἔργα (ὅπως τὰ λουλούδια στὴν *Ὀλυμπία*). Ἀλλὰ μόνο ἀπὸ τὸ 1864 ὁ Μανὲ ἐπιδίδεται σ' αὐτὸ τὸ εἶδος, δίνοντάς του αὐτόνομη ἀξία.



XV. Η ΣΕΡΒΙΤΟΡΑ ΤΗΣ ΜΠΙΡΑΣ (1878 — 98 × 79 εκ.). *Λονδίνο, Ἑθνικὴ Πινακοθήκη*. — Οἱ ἄνθρωποι ποὺ πίνουν, οἱ σερβιτόρες, τὰ καμπαρέ ἐμπνέουν στὸ ζωγράφο μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἔργων. Ἡ πολυσύχναστη μπιρарία «Στὸ Καμπαρέ τοῦ Ράισχοφεν», ποὺ ἀπεικονίζεται ἐδῶ, ἀνταποκρίνεται στὴ φλέβα τοῦ Μανὲ, ποὺ δὲν κουράζεται νὰ ἀπαθανάτιζῃ τὴ γεύση τῆς παριζιάνικης ζωῆς.



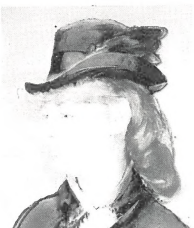
VII. Ο ΦΛΑΟΥΤΙΣΤΑΣ ἢ ΤΟ ΠΙΦΕΡΟ (1866 — 160 × 98 εκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο*. — Ἡ συνθετικὴ δύναμη τοῦ Μανὲ, ἡ ἀπλότητα τοῦ σχεδίου του, οἱ ἀπλοποιήσεις του ὡς πρὸς τὸ χῶρο, ἀποκορυφώνονται ἐδῶ. Δὲν ὑπάρχει βάθος, οὔτε ἐπιφάνεια ὅπου νὰ πατᾷ ἡ μορφὴ. Κι ὅμως ὁ μικρὸς μουσικὸς ἀναδεικνύεται στέρεος καὶ ζωντανὸς μέσα ἀπὸ τίς χρωματικὲς ἀντιθέσεις.



XVI. ΤΟ ΜΠΑΡ ΣΤΟ ΦΟΛΙ-ΜΠΕΡΖΕΡ (1881 - 1882 — 96 × 130 εκ.). *Λονδίνο, Ἰνστιτούτο Τέχνης Κουρτώ*. — Ὁ Μανὲ, ἂν καὶ βαριὰ ἄρρωστος, συνήθιζε νὰ φτάνῃ σερνάμενος ὡς τὸ Φολί-Μπερζέρ. Τὰ χρώματα τοῦ μπάρ, τὰ φῶτα τοῦ γκαζιοῦ ποὺ ἀντιφεγγίζουν στοὺς καθρέφτες, στὰ κρύσταλλα, στὶς μποτίλιες, ἀπλώνονται γύρω ἀπὸ τὸ κορίτσι μὲ τὰ ἄτονα βιολέ μάτια, τὰ βαριὰ ἀπὸ θλίψη.



VIII. ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΤΟΥ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΜΑΞΙΜΙΛΙΑΝΟΥ (1867 — 250 × 305 εκ.). *Μάνχαϊμ, Δημοτικὴ Πινακοθήκη*. — Δραματικὴ κι ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε ρητορεία εἶναι ἡ σκηνὴ τῆς ἐκτελέσεως, ὅπου ὁ Μανὲ ἐπιδιώκει τὴν ἀρνησὶ τῆς τραγωδίας. Ἡ ἀπρόσωπη ὁμότητα τῆς σκηνῆς ἐντείνεται ἀπὸ τὸ στρατιώτη πού, ἀδιάφορος, ἐξετάζει τὸ τουφέκι του μὲ πολλὴ προσοχή.



XVII. ΤΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΤΟΥ «ΜΠΑΡ ΣΤΟ ΦΟΛΙ-ΜΠΕΡΖΕΡ» (1881 — 54 × 34 εκ., λεπτομέρεια). *Μουσεῖο τῆς Ντιζόν*. — Ἡ Συζόν, ἡ κεντρικὴ φιγούρα τοῦ *Μπαρ* στὸ *Φολί Μπερζέρ*, ποζάρισε γι' αὐτὴ τὴν ἀπαλὴ τέμπερα. Τὰ τελευταῖα του χρόνια ὁ Μανὲ ἐπιδόθηκε σχεδὸν ἀποκλειστικὰ σ' αὐτὴ τὴν τεχνικὴ, ποὺ ἐνῶ τὸν κούραζε ἐλάχιστα τοῦ ἔδινε θαυμάσια ἀποτελέσματα.





































Για πρώτη φορά στην Ελλάδα παρόμοιο έργο έσημείωσε τέτοια καταπληκτική έπιτυχία όπως «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ». Έγιναν κυριολεκτικά ανάρπαστα τα πρώτα τεύχη. Για όσους δεν έπρόφθασαν να τα αποκτήσουν, τους γνωρίζομεν ότι τα τεύχη Ρενουάρ, Τουλουζ-Λωτρέκ, Βαν Γκόγκ, Ντελακρουά και Γκωγκέν θα ξανατυπωθούν πολυ σύντομα και θα κυκλοφορήσουν στις 15 Φεβρουαρίου 1972.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Το επόμενο τεύχος μας:



Ήδη έκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουάρ
2. Τουλουζ-Λωτρέκ
3. Βαν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ένγκρ

Οι εικόνες των εξωφύλλων των τευχών, ξανατυπώθηκαν και συμπεριελήφθηκαν στο βιβλιοδετημένο τόμο.

Ή αρίθμηση των σελίδων του τεύχους έγινε με βάση τη σειρά που ακολουθήσαμε στη βιβλιοδεσία του τόμου.

Μερικοί από τους

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	Ρέμπραντ
Μαντένια	Γκόγια
Μποτιτσέλλι	Νταβίντ
Ίερώνυμος Μπός	Ντελακρουά
Λεονάρντο ντα Βίντσι	Ντωμιέ
Ντύρερ	Βαν Γκόγκ
Μιχαήλ Άγγελος	Ματίς
Ραφαήλ	Πικάσσο
Τισιανός	Μοντιλιάνι
Χόλμπαϊν	Ντε Κίρικο
Μπρέγκελ	Γύζης
Έλ Γκρέκο	Λύτρας
Ροδμπενς	Βολανάκης
Βελάσκεθ	Παρθένης κ.ά.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Από τον Τζιόττο στην Αναγέννηση
2. Αναγέννηση
3. Από τον 17ο Αιώνα στον 19ο
4. Από τον 19ο Αιώνα στον 20ο
5. Εικοστός Αιώνας
6. Έλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI-«ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Οι Έκδοτικοί Οίκοι «FABBRI» και «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στην Ελλάδα τη μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο, την έκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

Το έργο αυτό έχει κυκλοφορήσει και κυκλοφορεί σε εκατομμύρια αντίτυπα στην Ίταλία, στη Γαλλία, στην Αγγλία, στη Γερμανία, στη Βραζιλία, στο Ίσραήλ, στην Ίαπωνία και σε πολλές άλλες χώρες.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θα ολοκληρωθούν σε έναμιση χρόνο, σε έξι πολυτελέστατους τόμους με πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θα έχουν συνολικά πάνω από 800 σελίδες κειμένου και 1.600 έγχρωμες όλοσέλιδες εικόνες.

Κάθε τόμος θα περιλαμβάνει 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ο τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ είναι μια έργασια πρωτότυπη και μοναδική στη χώρα μας.

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ του έργου είναι ήδη έτοιμος, βιβλιοδετημένος, και μπορείτε να τον βρήτε στα βιβλιοπωλεία και στα κατά τόπους πρακτορεία έφημερίδων.

Η έπεξεργασία έγινε με ηλεκτρονικά μηχανήματα, που έφερε ειδικά για το σκοπό αυτό η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ Ο.Ε.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» είναι ένα έργο που φέρνει, με την έπαναστατικά χαμηλή τιμή του και την εξαιρετική του ποιότητα, τη μαγεία της ζωγραφικής στους πολλούς! Σε όλους!

Κάθε βδομάδα, σ' ένα ξεχωριστό πολυτελές τεύχος-βιβλίο, κι ένας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ένα βιβλίο που θα περιέχει τη βιογραφία του, υπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια και κριτικές πληροφορίες για το έργο του και την εποχή του και, το κυριότερο, πλούσια ανθολόγηση του έργου του σε υπέροχες έγχρωμες όλοσέλιδες εικόνες.

Κάθε τεύχος-βιβλίο θα είναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 εκ.) σε χαρτί illustration 180 γρ. και θα κυκλοφορή τώρα στην έπαναστατική τιμή των 30 δρχ. την έβδομάδα. Μετά τη βιβλιοδεσία του κάθε τόμου, τα τεύχη των ξένων ζωγράφων θα πωλούνται 60 δρχ., ενώ των Έλλήνων 90 δρχ. το καθένα.

Έτσι, με έλάχιστα χρήματα, μπορεί κανείς να αποκτήσει την πιο μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο.

Φτιάξτε και σεις την προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε αντίτυπο είναι και ένα πρωτότυπο!

Η έκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» είναι ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Κάτι έντελώς ιδιαίτερο στην πνευματική ζωή της χώρας μας. Και κάτι έντελώς ιδιαίτερο στη δική σας ζωή. Ένα πραγματικό απόκτημα, ένα έφόδιο, για σας, για όλη την οικογένεια, και, αύριο, για τα παιδιά σας. Γιατί είναι ένα έργο που δεν «παλιώνει». Σαν γνήσιο έργο τέχνης.